

## LE THÉÂTRE ET LA SCÈNE

En 1906, l'année même où la censure dramatique est supprimée (un quart de siècle après la loi sur la liberté de la presse), l'auteur à succès Alfred Capus prononce une conférence intitulée " Notre époque et le théâtre ". Il remarque notamment : " On peut comparer la presse et le théâtre car ils ont ceci de commun, d'avoir l'un et l'autre besoin, pour seulement exister, de l'approbation de la foule. [...] Le fait qu'il [le journal] est lu, presque au même instant et pour ainsi dire tout d'un coup, par un grand nombre de gens, crée entre eux une communion instantanée, très analogue à celle d'une salle de spectacle. Il y a des frémissements d'opinion aussi brusques, aussi profonds que des effets de théâtre " [1, p. 34-35]. Capus souligne ainsi ce qui rapproche presse et scène : le fait de s'adresser au plus grand nombre, la capacité de susciter des réactions à la fois très rapides et très vives, le privilège de *faire* l'opinion publique, avec tout ce que cela implique d'opportunisme, voire de palinodies. Aussi étudier les rapports du théâtre et de la presse au XIX<sup>e</sup> siècle revient-il presque à postuler l'existence d'une " civilisation du théâtre " à côté de la " civilisation du journal ", l'une et l'autre ne cessant de se copier, de se poser en rivales ou en complices et de faire assaut d'inventivité quand elles ne partagent pas les mêmes recettes éculées. Les pages qui vont suivre ne sauraient épuiser un sujet aussi riche et se contenteront d'en esquisser quelques aspects. Il conviendra bien sûr de s'interroger sur la présence de la presse sur les scènes de théâtre et d'envisager comment les auteurs dramatiques ont mis en scène journalistes et journaux. Il faut également se demander comment presse et théâtre ont pu traiter des sujets similaires et voir comment certaines formes - en premier lieu la revue théâtrale - apparaissent à la jonction de ces deux mondes. Le journal, enfin, peut se substituer à l'édition pour accueillir dans ses colonnes le texte théâtral.

Le développement de la presse affecte en premier lieu les objets de la représentation théâtrale : des personnages de journalistes ou de lecteurs de périodiques inscrits parmi le personnel dramatique d'une pièce aux articles de presse insérés dans l'intrigue pour y jouer le rôle de déclencheur de l'action, la culture médiatique devient le matériau même du spectacle dramatique. Avant même que le roman de Balzac s'en empare (dans *Illusions perdues*), le journaliste est la cible de la satire théâtrale, d'abord menée par le vaudeville. Ce genre particulièrement réactif aux transformations contemporaines de la société, apte à saisir sur le vif des types modernes, écrit comme la presse une histoire au quotidien. Il n'est guère étonnant de voir le théâtre du Gymnase, ouvert sous la Restauration, offrir en 1825 l'une des

premières figures, incarnée par l'acteur Clozel, de journaliste : le personnage de Rondon dans la comédie-vaudeville d'Eugène Scribe et Édouard Mazères *Le Charlatanisme*. Le Gymnase (alors appelé théâtre de Madame) est depuis 1820 la maison de Scribe, occupé à réformer le vaudeville, à le doter d'intrigues solides et surtout à en faire le miroir de concentration des mœurs parisiennes. L'art des physiologies, petits croquis des mœurs parisiennes, se répand dans les pages de la petite presse comme dans la nouvelle comédie-vaudeville, sans qu'il soit aisé de déterminer qui influence qui. Le petit acte du *Charlatanisme* met en scène l'alliance d'un vaudevilliste, Delmar, et d'un journaliste, collaborateur occasionnel du premier, Rondon, s'unissant pour doter leur ami médecin d'une célébrité factice, indispensable à ses projets matrimoniaux. Quelques articles ronflants pour assurer la publicité d'un *Traité sur le croup* suffisent, même si Rondon avoue : " je parle de tout dans mon journal... mais je ne me connais pas beaucoup en médecine [...] " [2, scène III, p. 210]. Est mise en lumière l'indispensable collaboration entre auteur dramatique et journaliste pour construire le succès d'une pièce, de l'annonce mensongère d'une ruée sur les places mises en vente à l'insertion de la " brève " de rigueur vantant " le zèle des acteurs, l'activité de l'administration, l'intelligence du directeur " du théâtre [2, scène IV, p. 214]. L'habileté de Scribe est grande : la dénonciation d'une confusion d'intérêts entre théâtre et journaux le blanchit, lui, de tout soupçon de charlatanisme, d'autant que, dans l'intrigue de son vaudeville, la pièce des deux confrères est refusée... par le théâtre de Madame : ce dernier apparemment ne mange pas de ce pain-là !

La satire est beaucoup plus violente sous la plume de Delphine de Girardin dans *L'École des journalistes*, comédie en cinq actes et en vers, reçue au Théâtre-Français en 1839 mais interdite par la censure. L'auteur présente dans sa préface la forme particulière de cette pièce, commencée comme un vaudeville, poursuivie comme une " charge " et comme une comédie, et achevée aux deux derniers actes comme un drame puis une tragédie. Une plaisanterie de journaliste se révèle fatale et génère la catastrophe tragique, comme si la presse, par l'inconséquence et la légèreté de ses artisans, semait dans la société un germe de corruption. La " leçon " donnée vise, selon la préface, les " hommes du jour, malins, spirituels et légers ", les " moqueurs de profession " dépourvus de conscience [3, p. IX-X]. Déjà dans *Chatterton* d'Alfred de Vigny (Théâtre-Français, 1835), situé dans l'Angleterre de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la lecture du journal déclenchait le suicide du héros éponyme : une accusation de plagiat dirigée contre le poète achève de le persuader que l'artiste n'a pas sa place dans la société mercantile et bourgeoise, pour qui le périodique est à la fois un instrument de pouvoir et un miroir. " De quel égout sort ce serpent ? " se demande le poète " assassiné " par le

journaliste, avant de boire une fiole d'opium [4, acte III, scène VII, p. 809]. La satire, dans le vaudeville, était plus souriante et conciliante : comme le roman, le théâtre romantique ou littéraire instruit le procès de la culture médiatique, accusée de soumettre la littérature à ses lois marchandes, et la société à ses jugements illégitimes.

Plus largement, les scènes secondaires du mélodrame et du vaudeville puisent dans les périodiques contemporains quelques-uns de leurs sujets, empruntés à l'actualité et aux faits-divers du moment. La scène se montre ici plus réactive que le roman, plus prompt à s'emparer d'une affaire, d'un crime ou d'un simple fait social ou scientifique traités à la une des journaux, transportés à l'affiche du Vaudeville, des Variétés ou de la Gaîté. Le sous-genre du " vaudeville anecdotique " illustre la capacité du théâtre à exploiter sous forme de scénario et de spectacle une anecdote ténue, destinée dans le journal à aimanter les imaginations et alimenter les conversations. La scène relaie le quotidien pour nourrir l'opinion publique. Une invention récente ou un divertissement en vogue, décrits dans les colonnes du journal, se fait ainsi matériau vaudevillesque, telles l'invention du vélocipède (*Les Vélocipèdes* d'Eugène Scribe, Variétés, 1818), l'arrivée du compositeur Gioacchino Rossini dans la capitale (*Rossini à Paris, ou le Grand Dîner*, de Scribe et Mazères, Gymnase, 1823) ou la nouvelle attraction des montagnes russes (*Les Montagnes russes, ou le Temple de la mode*, de Scribe, Charles-Gaspard Delestre-Poirson, Henri Dupin, théâtre du Vaudeville, 1816) [5, p. 46]. De son côté, le mélodrame puise volontiers dans la chronique criminelle, à l'origine du sous-genre des mélodrames policiers et judiciaires : *Mademoiselle de La Taille* d'Auguste Anicet-Bourgeois et Gustave Lemoine (théâtre de la Gaîté, 1843) est une affaire du XVIII<sup>e</sup> siècle tirée de la *Gazette des tribunaux*. L'Affaire du courrier de Lyon inspire à Boirie, Pujol et Daubigny *Le Courrier de Naples* en 1822, et revient en 1850 sous son titre originel du *Courrier de Lyon*, signé Moreau, Giraudin et Delacourt. Ces mélés, participant de la culture médiatique du crime, prennent un nouvel essor avec la traduction des romans de Conan Doyle ou la parution des œuvres d'Émile Gaboriau sous le Second Empire. Le sous-genre du mélodrame policier est même suffisamment populaire au théâtre pour susciter des parodies, comme celle que proposent Eugène Labiche, Albert Monnier et Édouard Martin dans *L'Affaire de la rue de Lourcine* (théâtre du Palais-Royal, 1857) : après la lecture dans la presse d'un fait divers sordide (l'assassinat d'une charbonnière), deux noceurs se persuadent qu'ils sont les coupables de ce crime, jusqu'à ce qu'ils découvrent que leur journal était largement périmé. Magnifique et burlesque démonstration de l'emprise de la rubrique criminelle sur les imaginations des lecteurs de faits-divers !

Dans la seconde moitié du siècle, la presse continue d'être prise comme sujet par les auteurs dramatiques, sans pour autant que le journaliste devienne un type dramatique. On peut même s'étonner que le théâtre n'ait pas plus dénoncé les méfaits du journalisme. Sans doute faut-il voir dans cette mansuétude, voire dans cette complaisance, une conséquence de l'imbrication assez étroite du théâtre et de la presse. La vénalité de cette dernière, certes autant objet de fantasmes que réalité constatée, a pu jouer dans les deux sens et conduire les auteurs à réfréner leurs attaques tout en incitant les critiques à se montrer cléments envers la production dramatique. On sait, grâce aux travaux de Marc Martin, que des liens - aussi profonds qu'a priori inattendus - unissent presse financière et presse théâtrale. En outre, il faut sans doute mettre en relation le nombre somme toute réduit de pièces consacrées à la presse avec la vitalité de la revue théâtrale, genre qui - comme on le verra plus bas - se plaît à afficher sa proximité avec les journaux. Dans ces conditions, toute pièce sur la presse un peu critique fait figure d'événement. C'est le cas des *Effrontés* d'Émile Augier (Comédie-Française, 1861). Par son succès à sa création et sa permanence au répertoire, cette pièce est sans doute celle qui a proposé au public français les figures de journalistes qui ont eu l'impact le plus grand au XIX<sup>e</sup> siècle. La pièce d'Augier met en scène trois journalistes : Vernouillet, hommes d'affaires véreux qui achète un journal pour s'en faire un moyen de pression, Sergine, journaliste honnête mais figure assez pâle, et surtout Anatole Giboyer, sorte de journaliste-mercenaire sans scrupule, tout à la fois infâme et sympathique. Giboyer, qui a les attributs du bohème (la chevelure abondante, la barbe, la pipe), a marqué les esprits (Jules Vallès le cite souvent, par exemple). Ce "Don César de Bazan du journal" (Jules Janin) révolse les critiques qui rendent compte de la pièce en 1861 mais la petite presse reconnaît qu'"il ne faudrait pas sonder longtemps les bas-fonds de la presse pour en trouver dix spécimens, plus ou moins ressemblants et réussis" [6].

*Les Effrontés* attaque avant tout la presse par le biais de ses compromissions avec le monde de la finance. Les successeurs d'Augier retiendront la leçon. En 1867, *Les Ambitions de M. Fauvelle*, une comédie du débutant Édouard Cadol (promis ensuite à quelques beaux succès), montre un riche marchand retiré des affaires qui achète un journal pour faire carrière en politique... sans succès. La pièce, sans grande valeur, est surtout intéressante par le fait qu'elle a embarrassé la censure qui craignait "certain mécontentement dans quelques journaux trop chatouilleux". À vrai dire, c'est plutôt après la suppression de la censure dramatique en 1906 qu'il faut chercher des ouvrages présentant la presse avec une certaine audace. Certes, bien avant cette date, le personnage du reporter était apparu sur les planches, par exemple dans *Cabotins* d'Édouard Pailleron (Comédie-Française, 1894). De même,

Isidore Lechat, le héros des *Affaires sont les affaires* (Comédie-Française, 1903), est propriétaire d'un journal, lequel constitue un élément décisif de son pouvoir (cela ne suffit pas toutefois à faire du chef-d'œuvre d'Octave Mirbeau véritablement une pièce sur la presse). *La Vie publique* d'Émile Fabre (Renaissance, 1901), ouvrage consacré aux hommes politiques, égratigne aussi la presse à travers les personnages de Régnier et Corvino, deux directeurs de journaux. Mais, comme il a été dit, ce n'est qu'après 1906 que la presse est plus spécifiquement attaquée, sans pour autant créer le scandale. Georges Thurner fait jouer en 1908 au Gymnase *Le Passe-Partout*, une comédie en trois actes dont le deuxième acte introduit les spectateurs dans les coulisses du journal qui donne son nom à la pièce. Celle-ci, selon le correspondant du *New York Times*, est “ a very clever satire on the owner of a modern penny newspaper ” (n° du 30 octobre 1908). Dans *Le Figaro* (n° du 31 octobre 1908), Robert de Flers loue Thurner d'avoir fait de la peinture du milieu journalistique “ nullement un but mais un moyen ” car, selon lui, “ une pièce entièrement consacrée au monde de la presse [...] n'aurait que peu de chance de succès ”. Deux ans plus tôt, Henry Bernstein avait proposé un portrait assez poignant de la déchéance d'un journaliste dans *La Griffre* (Renaissance, 1906). Cette comédie en quatre actes montre un journaliste socialiste, l'intègre Achille Cortelon, directeur du *Populaire*, trahir ses idéaux sous l'influence délétère de sa jeune et ambitieuse épouse avant de sombrer dans la démence. Le ton est plus léger avec *Les Deux Canards* (Palais-Royal, 1913) de Tristan Bernard et Alfred Athis. L'intrigue repose sur la rivalité de *La Torche* et du *Phare*, deux petits journaux de province alimentés par le même journaliste contraint de polémiquer avec lui-même sous couvert d'un pseudonyme...

Plus subtilement, des échanges se produisent entre théâtre et journal sur le double plan de l'écriture et de la dramaturgie. Il est vrai que plusieurs auteurs se partagent entre les deux professions, tels (entre de nombreux autres) Jean-Toussaint Merle, vaudevilliste, directeur de la Porte Saint-Martin, critique dramatique à *La Quotidienne*, ou, sur l'autre bord politique, Félix Pyat, dont la violence déclamatoire se retrouve autant dans ses articles du *Charivari*, du *National* ou du *Siècle* que dans ses mélodrames [7, p. 67]. Plus tard dans le siècle, Octave Mirbeau, à la fois romancier et auteur dramatique, se rend célèbre en 1882 avec sa brochure *Le Comédien*, rédigée à partir d'un article polémique publié dans *Le Figaro* et des réactions que cet article a suscitées (Mirbeau, se sentant peu soutenu par la direction du *Figaro* a d'ailleurs profité de cette affaire - qui fit grand bruit - pour changer de journal et passer au *Gaulois*, non sans avoir - vainement - provoqué en duel le directeur du *Figaro*). À la fin du siècle, Jules Renard est également à la fois auteur dramatique et critique. Lui qui, en août 1896, notait dans son *Journal* : “ Je n'aime que le théâtre des hommes de théâtre amateurs,

Musset, Banville, Gautier. Au théâtre des professionnels, Sardou, Augier, Dumas, je préfère mon lit.”, le voilà bien obligé, dans les colonnes des journaux où il écrit, de porter un jugement en “ professionnel ” de la scène sur la production dramatique courante, ce qu’il fait du reste non sans manifester une certaine complaisance envers ses amis (Tristan Bernard, Mirbeau, Feydeau, Rostand, Antoine). La comparaison de ses jugements publiés dans la presse avec ceux portés dans l’intimité de son *Journal* permet de mesurer la marge de manœuvre relativement limitée d’un critique dramatique lorsqu’il fait également partie du monde dramatique comme “ créateur ”.

L’influence du périodique sur la création théâtrale se repère le plus nettement dans le genre de la revue qui alimente rituellement les spectacles de fin d’année quand il ne se fait pas la chronique de l’actualité des théâtres (peu à peu, toute revue intègre un “ tableau des théâtres ”, chronique dramatique de la saison passée), dans un esprit éminemment parodique. La revue transforme la scène en journal parlé et chanté, mis en musique et en images. L’éclatement des numéros au sein d’une intrigue prétexte très lâche correspond à la juxtaposition des rubriques dans le quotidien et transforme la réception de la pièce : la sacro-sainte unité organique de l’action cède devant l’exigence de renouvellement constant de l’intérêt, assuré par le déroulement fragmenté du spectacle de revue. Chaque tableau se déploie ainsi sous les yeux du public comme un article de journal, et puise d’ailleurs sa matière dans l’actualité du moment, politique, culturelle, mondaine ou scientifique. Revues et journaux ont ainsi le même rapport matriciel à l’actualité. Emmanuel Arago, rédacteur à *La Lorgnette* ou au *Figaro* sous la Restauration, co-fondateur de *La Réforme* en 1841, signe ainsi avec Maurice Alhoy et Louis Desnoyers le vaudeville-revue des *Chemins de fer*, “ composé à la mécanique, avec des couplets à la vapeur ” (Vaudeville, 1832). Trois ans plus tard, le même Arago donne, également au Vaudeville, *Paris dans la comète*, nouvelle revue anecdotique écrite avec Charles Dupeuty et Michel-Nicolas Balisson de Rougemont. Dans ce genre de pièce ouverte à toutes les nouveautés, la création d’un journal peut faire l’objet d’un tableau allégorique ou d’un couplet chanté. *Le Mousquetaire* d’Alexandre Dumas est ainsi célébré dans *L’esprit frappeur*, “ revue de 1853 en cinq tableaux ” de Clairville et Cordier (théâtre du Palais-Royal) : “ [...] n’oublions pas M<sup>elle</sup> Cico, habillée d’une façon charmante, qui est venue chanter dans le vaudeville final quatre vers tout à fait galants, où il est dit que, chaque nuit, les belles s’endorment avec un *Mousquetaire*. (Je souligne par pudeur le mot *Mousquetaire*, pour que l’on comprenne bien que c’est avec un numéro du journal [...]) ” (“ Revue dramatique ” d’Alfred Asseline, *Le Mousquetaire*, 18 décembre 1853). Comme l’a montré Romain Piana, un des tableaux de la revue théâtrale peut avoir pour cadre le local d’un journal. Le filtre que

constituent le compère et la commère place ces personnages (présents dans chaque revue) dans une situation vis-à-vis des spectateurs identique à celle des journalistes vis-à-vis des lecteurs. À partir du Second Empire, nombreuses sont les revues qui prennent pour titre celui d'un périodique (*La Petite Presse*, 1866 ; *La Revue des Deux Mondes*, 1875). Le chef-d'œuvre de l'opérette Offenbachienne, *La Vie parisienne* (1866), n'emprunte-t-il pas son titre à l'hebdomadaire satirique, illustré et mondain fondé en 1863 par Émile Planat dit Marcelin (à qui la pièce est dédiée) ? Le lien est particulièrement étroit entre revues théâtrales et illustrations de presse, en particulier les caricatures. Les dessinateurs des costumes des revues - mais aussi d'autres genres comiques comme l'opérette et la féerie - sont souvent des caricaturistes employés par les journaux, de sorte qu'il y a un va-et-vient incessant entre le langage visuel de la presse et le spectacle offert sur certaines scènes de théâtre.

Si l'existence tout au long du siècle d'un répertoire politique (très surveillé par la censure dramatique) rend compte de la volonté de certains dramaturges de faire de la scène une tribune, le théâtre ne peut malgré tout concurrencer le journal sur le terrain politique qu'en de rares occasions, à savoir lorsqu'une totale liberté lui est accordée. Tel est le cas des débuts de la Seconde République, période où - de janvier à octobre 1849 - le Théâtre du Vaudeville expérimente le concept très original du "journal-vaudeville". La pièce ainsi désignée a pour titre *La Foire aux idées* et pour auteurs Brunswick et Leuven. Elle a quatre numéros, créés respectivement les 16 janvier, 22 mars, 23 juin et 13 octobre 1849. Malheureusement, une fois leur audacieuse idée lancée, les auteurs n'ont guère innové et les quatre pièces ressemblent beaucoup à de banales revues théâtrales. L'une des seules idées originales de Brunswick et Leuven est, en janvier et en mars, de faire descendre au dénouement un "rideau-journal", c'est-à-dire un rideau sur lequel est imprimée une parodie des rubriques d'un périodique. Une autre idée avait consisté à placer dans le vestibule du Théâtre du Vaudeville une boîte où les spectateurs pouvaient déposer des suggestions de couplets et de scènes, ce qui aurait constitué l'équivalent d'un courrier des lecteurs. Mais cette initiative ne semble avoir produit que peu de résultats et les quatre pièces, d'esprit très réactionnaire, sont loin d'être aussi novatrices que leur intitulé générique le laissait espérer. Le "journal-vaudeville" n'a pas réussi à s'imposer [8].

L'écriture journalistique, souvent pratiquée par des hommes de plume occupés par ailleurs à alimenter les théâtres, accueille de petits dialogues, scénarise ou théâtralise une situation. L'humour est ainsi partagé entre telle rubrique légère du quotidien et le vaudeville, riche en bons mots et en apartés, gages d'une parfaite connivence avec le spectateur ou le lecteur. Théâtre et presse alimentent une culture de la conversation et du bon mot, alimente

une même sociabilité : le dialogue vaudevillesque, semé de mots d’auteur ou de remarques spirituelles, entretient avec le public la même connivence que celle qu’instaurent dans la presse la chronique, le premier-Paris ou le feuilleton dramatique. Une nouvelle fois, l’influence entre presse et scène est réciproque : l’une et l’autre trouvant dans l’art de la conversation un modèle, une raison d’être et une limite. Créé en 1854 comme journal non politique, *Le Figaro* est sans doute l’un des périodiques à avoir le plus joué de cette porosité entre écriture journalistique et écriture dramatique. Pratiquant un “journalisme expérimental” (Roger Bellet), Villemessant a un goût particulier pour les scènes dialoguées à sujet théâtral - astucieuses mises en abyme. Ainsi sont mis en scène aussi bien des personnalités (auteurs, artistes, directeurs) que des types tels que “la mère du Conservatoire” ou “l’acteur de banlieue”. Le procédé n’est pas très loin des comptes rendus parodiques proposés par la presse satirique : par exemple, *Le Journal pour rire* du 22 mai 1852 publie un compte rendu du *Juif errant*, opéra en cinq actes d’Halévy sur un livret de Scribe et Saint-Georges créé le mois précédent. Rebaptisé “complainte en huit tableaux avec jugement dernier, résurrection des morts, ciel, enfer et tous les diables”, l’ouvrage est raconté acte par acte au moyen de caricatures et de commentaires impertinents mais aussi de faux extraits du livret (en vers et en prose), si bien que l’article se présente comme une réécriture de l’opéra. La presse satirique est du reste encline à récupérer des formes théâtrales : dans son numéro du 2 janvier 1887, *Le Tintamarre*, “hebdomadaire, satirique et financier”, publie une “revue de l’année 1886 en 2 actes” intitulée *Tintamarrevue*. Cette revue, qui compte parmi ses personnages aussi bien le duc d’Aumale que le général Boulanger, Sarah Bernhardt et La Goulue, est écrite selon les canons du genre, avec des passages chantés munis de timbres, et elle occupe les deux tiers du numéro, sans comporter aucune illustration. Signée du pseudonyme de “Bengali”, elle n’a été écrite que pour la lecture.

La presse peut aussi venir se substituer à la scène, comme l’exemple précédent vient de le montrer : le texte dramatique est parfois médiatisé par le journal qui le publie, lorsque la pièce se refuse à la scène, ou est refusée par elle. Le cas le plus connu de pré-publication du théâtre en périodique concerne la revue, haut lieu de consécration symbolique pour une œuvre : dans la *Revue des Deux Mondes*, Alfred de Musset ou George Sand font paraître leur théâtre à lire “dans un fauteuil”, *Les Caprices de Marianne* ou *On ne badine pas avec l’amour* pour le premier, après sa rupture avec “la ménagerie” des théâtres ; *Aldo le Rimeur*, *Les Sept Cordes de la lyre* ou *Gabriel* pour la seconde, s’essayant à un théâtre poétique ou métaphysique, sans souci des conditions de représentation. Mais le quotidien peut être également pour le texte théâtral un moyen de diffusion écrite lorsqu’il lui offre le rez-de-



chaussée de ses premières pages, à la place du feuilleton dramatique ou du roman-feuilleton. *Le Mousquetaire* d'Alexandre Dumas, au début du Second Empire, publie volontiers des pièces du maître dans ses colonnes, comme *Romulus*, comédie en prose créée au Théâtre-Français le 13 janvier 1854 et publiée à partir du 22 janvier sous forme de feuilleton. Mais l'on découvre aussi dans un grand quotidien comme *La Presse* des œuvres dramatiques de Delphine de Girardin (*Judith*, tragédie créée sans succès au Théâtre-Français en 1843, et publiée aussitôt en feuilleton), ou, dans la *Revue de Paris* ou *Le Temps* des pièces de Sand relevant du théâtre de société (*Marielle*, jouée à Nohant) ou du roman dialogué (*Le Diable aux champs*). La presse a ainsi joué occasionnellement le rôle de laboratoire dans la fabrication et la diffusion d'un théâtre parallèle, impossible à jouer sur les scènes institutionnelles pour des raisons formelles, morales ou politiques : dans les colonnes des périodiques, un théâtre impossible à représenter en son temps a trouvé un public. Le journal a relayé la contestation des scènes contemporaines implicitement portée par ces œuvres offertes à la seule lecture. Un cas particulier est celui d'*Henriette Maréchal* des frères Goncourt dont la chute est restée célèbre, en décembre 1865 à la Comédie-Française. Ulcérés par la cabale qui frappe leur ouvrage, les deux frères font publier leur pièce dans *L'Événement*, le quotidien de Villemessant. Cette publication "à chaud" est le moyen de s'adresser au public que les adversaires de la pièce ont empêché, par leurs sifflets, de se faire un jugement équitable en assistant au spectacle. Le journal est ici une scène de substitution.

Outre le texte théâtral qui vient s'y réfugier comme il le ferait dans une édition "de contrebande" à Bruxelles, le journal peut accueillir en son sein la matérialité même de la représentation en reproduisant la mise en scène d'un spectacle. Ces "mises en scène sur papier-journal", comme les appelle Sylviane Robardey, sont certes réservées à des journaux professionnels, destinés avant tout aux directeurs des troupes de province : *Le Journal des Comédiens*, *Le Moniteur des théâtres*, *La Presse théâtrale*, *Le Manteau d'Arlequin*. À la croisée de la presse, du théâtre et de l'édition, ces textes (qui comprennent des images : lithographie des décors et des costumes, croquis de plantation des décors) font souvent référence à divers métiers (maquillage, accessoires...) et permettent de comprendre l'existence d'une économie du spectacle dans laquelle la presse - professionnelle pour la diffusion des pièces et généraliste pour leur promotion - joue un rôle important. Au reste, l'alliance de la presse et du théâtre n'a jamais été aussi bien illustrée que par celle qui a été nouée - de 1854 à 1879 - entre Offenbach et Villemessant, *Le Figaro* devenant ainsi "le journal officiel des Bouffes-Parisiens" et publiant par exemple le livret des *Deux Aveugles*, la pièce d'ouverture du théâtre. Dans ses *Mémoires*, le journaliste a consacré au musicien tout un

chapitre dont on peut extraire la phrase suivante : “ Mes nouvelles à la main étaient pour moi comme les couplets des pièces d’Offenbach qui, pour lui, n’ont de valeur et de succès que si on les retient et si on les répète. ” Bien plus qu’un simple soutien publicitaire, *Le Figaro* apporte à Offenbach pendant vingt-cinq ans la tribune par laquelle il peut s’exprimer (pour lancer un concours d’opérette, par exemple) et un appui décisif quand il s’agit, en suscitant artificiellement une polémique avec Jules Janin, d’attirer l’attention du public sur *Orphée aux Enfers*. Il est vrai qu’Offenbach et Villemessant comptent à coup sûr parmi ceux qui, en leur temps, ont le mieux compris les rouages de la société médiatique alors naissante.

Ces rencontres entre presse et théâtre témoignent enfin d’une conscience commune des lois de répétitivité qui président à leurs productions éphémères. Ils ont en partage un art du palimpseste, où la récurrence des modèles et des procédés, le remploi des mêmes sujets nourrissent une écriture soumise aux contraintes temporelles : les théâtres secondaires jouent tous les jours, affichent quotidiennement plusieurs titres, doivent fidéliser leur public par un subtil mélange de surprenantes nouveautés et de rassurantes répétitions. Le remploi des mêmes mélodies connues dans les couplets de vaudeville, le sempiternel “ salon de couleur beurre rance ” honni par le critique Théophile Gautier, ou les personnages-types et les situations archétypales du mélodrame, sont les outils indispensables de la production de masse et de la consommation immédiate de ces pièces du Boulevard soumises au même rythme que le quotidien. L’émergence de ce que Francisque Sarcey appellera la “ pièce bien faite ” correspond à une œuvre dramatique façonnée selon les attentes d’un public qui consomme les spectacles comme il se nourrit de la presse : avidement et rituellement. Une partie essentielle de la production théâtrale, surtout vaudevillesque, du XIX<sup>e</sup> siècle est donc prise dans une culture médiatique de masse qui la rend à nos yeux périssable, à moins que l’on sache saisir en elle un phénomène historique : un point de fixation des imaginaires et une modalité importante de l’échange social.

[30.911 signes tout compris]

#### Références bibliographiques :

[1] Alfred Capus, *Notre Époque et le théâtre*, Charpentier et Fasquelle, 1906.

[2] Eugène Scribe et Édouard Mazères, *Le Charlatanisme*, repris, avec une présentation de Jean-Claude Yon, dans *Orages. Littérature et culture, 1760-1830*, n° 9, “Devenir un “grand écrivain”. Métamorphoses de la reconnaissance littéraire”, mars 2010, p. 191-237.

[3] Delphine de Girardin, *L’École des journalistes*, Dumont, 1839.

[4] Alfred de Vigny, *Chatterton*, dans *Œuvres complètes*, édition de François Germain et André Jarry, Gallimard, coll. “ Bibliothèque de la Pléiade ”, 1986, t. I.

[5] Henri Gidel, *Le Vaudeville*, Presses Universitaires de France, coll. “ Que sais-je ? ”, n° 2301, 1986, p. 46.

[6] Sur cette pièce, voir la contribution à venir de Jean-Claude Yon dans les actes du colloque *Presse et scène au XIXe siècle* dirigé par Marie-Eve Thérenty et Olivier Bara. On se reportera aussi, dans le même volume, aux contributions de Romain Piana et Sylviane Robardey évoquées plus loin dans le présent article.

[7] Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, Presses Universitaires de France, coll. “ Que sais-je ? ”, n° 2151, 1984, p. 67.

[8] Voir Jean-Claude Yon, « La Rhétorique révolutionnaire en accusation : le répertoire politique au théâtre sous la Seconde République » in Annie Duprat (dir.), *Révolutions et mythes identitaires. Mots, violences, mémoire*, Nouveau Monde Editions, 2009, p. 113-131.

Olivier Bara et Jean-Claude Yon